

# ¿El Poema O La Crítica?

por Plinio Chahín

La interrogación de los límites ha reemplazado la búsqueda de la totalidad.

-Michel Foucault.

El papel de la crítica en relación con el poema ha variado substancialmente a lo largo de los últimos años. La actividad crítica no es algo bien definido, que ocupe un lugar determinado y específico en el espacio estético en tanto que génesis de una relación abierta con el poema. Por el contrario, si analizamos lo que ha sido la crítica literaria desde los momentos de la vanguardia hasta la actualidad, detectamos situaciones cambiantes y polémicas. Actualmente, existe una actitud crítica comprometida con un proyecto moderno de poesía. Nos referimos a aquellos que han venido desarrollando una serie de conceptos precisamente para legitimar o parodiar las llamadas nuevas corrientes poéticas. Desde Alfred Jarry, Paul de Man, Harold Bloom hasta Maurice Blanchot, Georges Poulet, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, la crítica ha sido cómplice de algunos proyectos que intentan practicar los poetas de vanguardia.

Esta nueva crítica no se coloca frente a los artistas o al margen de ellos, separadamente. Por el contrario, su discurso está siempre orientado a la reconstrucción de los nuevos valores contenidos en la nueva poesía; hasta donde sea posible se trata de un discurso lúdico de inmanencia textual, que aspira a generalizar sus criterios tendiendo a establecer una serie de discursos solapados, contradictorios, ambiguos y gozosos. La pérdida de confianza entre estas dos instancias de la creación y los saberes literarios actuales, hace que críticos y poetas tiendan a alejarse, a ignorarse, a sentirse ajenos unos de otros. Es la situación de suspensión crítica que se produce en el clima posterior a la Segunda Guerra Mundial y al existencialismo como pensamiento individualista y descentrado. A esta perplejidad sigue una nueva concepción de la crítica radical como crítica de sí misma. Si la práctica de este tipo de crítica ha tomado el camino de la autosuficiencia, de la

reflexión interna y la tradición como únicos parámetros válidos y justificativos, la crítica radical se desplegará como alegato de su autonomía teniendo como referente el texto mismo. En los años sesenta y setenta, en el mundo académico y literario, hemos vivido las continuas descalificaciones de este tipo de experiencias tan creativas como el texto mismo: la crítica es un constante discurso mixtificador; sus parámetros epistemológicos y su lógica de construcción son un engaño; las palabras de la crítica son fruto de una retórica falaz; prometen lo que escamotean, proponen modelos imposibles; la crítica es ahora cómplice de las fuerzas mitificadoras del poema.

A la voluntad de silencio y la intención de evitar cualquier tipo de explicación articulada también hoy, como en el pasado, la crítica contrapone su pretensión de construir un discurso, de instalar un dispositivo desde el cual atrapar rasgos, perfiles, *rizomas*, actitudes y flujos de valores que formen una parte esencial de aquello que negamos. Ciertas prácticas de la crítica actual es una llamada a que esta actividad se constituya en un desenmascaramiento radical de sí misma. El crítico se aleja de su campo específico, se desentiende a menudo de la literatura. Más todavía, se alza ante la especificidad del texto, apoyado en razones de otra historia que es la que legitima las intenciones desmitificadoras a las que el crítico aspira. El crítico no es un juez neutral y carente de cualquier prejuicio. Es la voz de lo otro, de aquello contra lo que el poema atenta. No promueve una determinada corriente, sino que la descalifica en nombre de un escepticismo esencial ante lo que el discurso poético promueve. Así, lo que

hace del poema una fuerza creadora es que él revela, no una esencia, sino una relación escéptica. Esta relación es creada sólo en la medida en que no tiene existencia, sino, en y por el poema mismo: no tiene existencia anterior, connotada luego por un lenguaje más o menos explicativo o sugerente; por el contrario, ella es el lenguaje como campo de imantación de las palabras.



El pensamiento de la crítica se hace forma, o es la forma misma. Así también, la experiencia de la crítica como tal ha de ser una experiencia de forma. Signos dispersos y diseminados en la página, interrupciones bruscas del texto, palabras que se aíslan y luego se ven relacionadas sorpresivamente con otras, juegos de variantes y repeticiones. El lector tiene que detenerse, primero, en esa trama verbal, visualizarla, imaginarla como un espacio o cuerpo emblemático, aún sentir las ráfagas de aire (de silencio) que pasan por ella. Experiencia formal quiere decir, pues, experiencia *rizomática* del lector que es el paso previo para cobrar conciencia del poema como crítica de sí mismo. Imposible evitar una situación desesperante. ¿Dónde están las metáforas originales de la crítica? ¿Es que no las tiene? ¿Es que la crítica está condenada a no tener nunca un origen, una cuna que sustente y legitime su tentativa?

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida, como nos advierte Gilles Deleuze (*Crítica y Clínica*). La literatura se decanta más bien hacia lo informe, hacia lo desequilibrado, o lo inacabado como dijo, e hizo, Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido.



Esta ficción tiene la ventaja de dibujar un modelo de explicación de la salida fuera de sí, es decir, del texto mismo (salida, a su vez, absolutamente natural y artificial, que debe respetar y violar la crítica textual). El texto se invierte a sí mismo, cosa que no puede hacer sino a partir de un punto indisoluble de exterioridad absoluta, es decir, de una fuerza a la vez nula e infinita. Al mismo tiempo, esta experiencia respeta la heterogeneidad crítica de la creación que aparece bajo el nombre de suplementaridad, lo continuo y lo discontinuo, como ha dicho Derrida (*Márgenes de la filosofía*), pues la interrupción absoluta, la revolución imprevisible que ha hecho posible el poema, el lenguaje, la articulación, lo arbitrario, no ha hecho sino desarrollar las virtualidades ya presentes en el poema como crítica de sí mismo. La noción de virtualidad asegura así una función de cohesión entre el poema y la crítica.

Sin embargo, la experiencia y la interpretación de los textos literarios no constituyen únicamente una cuestión de lenguaje: el lenguaje en la literatura sólo puede entenderse dentro de unos constructos ficcionales, sin importar lo parcial o lo inestable que éstos sean. Por otro lado, los constructos ficcionales, en los textos literarios están mediatizados sólo por el lenguaje. Ésta es una característica circular básica e inherente a las obras de arte literario. No se trata necesariamente de un círculo vicioso, sino que puede entenderse como una interdependencia entre los dos ámbitos: el lenguaje y los constructos ficcionales. No podemos elaborar o deducir lo uno de lo otro, por decirlo así, “objetivamente”. Toda interpretación implica hacer hipótesis concretas sobre determinados aspectos de esta interdependencia. La afluencia de declaración de intenciones va acompañada de una falta de razonamientos fundamentales. Más que propuestas estéticas lo que encontramos son situaciones, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento. Ni tiene sentido hablar de razones globales ni de raíces profundas. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de la experiencia textual. Cada obra surge de un cruce de discursos, parciales y fragmentarios.

El poema convence al crítico de su presencia gracias al carácter único de su significación; y, por otra parte, orienta sus fuerzas verbales hacia la literalización de su metáfora. El crítico acepta la condición privilegiada de la palabra como microlenguaje, y si reacciona ante ella no es por causa de una orden arbitraria procedente del exterior, sino en respuesta a las instrucciones internalizadoras por medio

de las cuales, por desviación y transformación, el poema se ha abierto camino hasta la presencia, partiendo del extremo abierto del discurso genérico. Si el crítico añade teleología al poema en cuanto objeto es porque tal objeto parece haberse empeñado en hacer de la teleología su principio organizativo. Así, pues, el crítico se ve en la obligación de reificar su experiencia, haciendo de ella un objeto privilegiado, porque está convencido de que así lo merece, de que el objeto se lo ha ganado desde su propio interior, mediante un sistema de relaciones internas que da la impresión de haberse moldeado en forma de substancia. La fe que el crítico pone en el objeto se apoya, por consiguiente, en lo que va a hacer a éste más que en lo que ha sido hecho. No obstante, el crítico, para no liberalizar él también su metáfora, ha de atenerse a lo que el poema sugiere, y no a lo que el poema afirma de modo explícito. Pero sin olvidar que eso que el poema sugiere es, en última instancia, nada más que un acto verbal, un acto de juego ilusorio y falsificación. Lo que de veras está presente no es sino aire; ¡pero qué presencia corporal denota su sombra!



Actualmente, la experiencia poética suele provocar interrupciones arbitrarias en el marco de nuestra corriente experiencial; y, por consiguiente, todo lo que aspire a ha-

cérsenos presente tendrá que persuadirnos por sus propios méritos. Esto es lo que hace posible la definición contextualizada de la experiencia estética y del objeto estético (sistema interno autosuficiente) defendida por algunos críticos tradicionales. La moderna crítica no se cansa de recordarnos que la función del significado en el discurso usual (ingenuamente considerado) es arbitraria en grado extremo, porque el enlace entre los significantes y los significados no se produce sino por casualidad o por razones impuestas desde el exterior. Quienes buscan presencia en el poema han de captar que todos los elementos potencialmente arbitrarios son sometidos a transformación por el creador, que los convierte en elementos de necesidad interna. Como el moderno escepticismo los obliga a admitir que el lenguaje no está hecho sino de significantes vacíos, les parece que el poeta somete a tortura sus palabras, para llenarlas, sin tener en cuenta lo vacías que le llegan cuando las solicita para incorporarlas al poema. Sin llevar la contraria a los semiólogos en lo tocante a la naturaleza arbitraria de la significación normal, quienes buscan presencia en el poema ponen todo su énfasis en la conversión poética por la que el significante se trueca en inevitable mundo de la forma expresiva. Y este es un matrimonio en el que no se toleran cambios de pareja. Esta unidad y esta incorporación, por ajenas que parezcan a nuestro sentido de cómo debería comportarse el lenguaje, se hallan dentro de los poderes del poema.

Desde una multiplicidad de plataformas la crítica actual puede, entonces, acometer la construcción de mapas de lecturas y análisis textuales que, como en las más ricas tradicio-

nes, muestren la complejidad de una teoría general como flujo resultante del poema, que silenciosamente se enfrenta a una tradición aparentemente inmóvil, pero sesgada por corrientes dialógicas de cambios y por una incesante dinámica intertextual. El propósito de mi análisis va más allá de la formación de una red del significante poético contemporáneo. Mi idea plantea el dispositivo, el programa con instrumentos textuales de diversas procedencias, partiendo de la visión de que no hay criterios preestablecidos con los que acercarse a las obras, sean actuales o del pasado. Todo el lenguaje de la crítica es el lenguaje de la denominación, o sea, el lenguaje de un metalenguaje conceptual, figurado, metafórico. Como tal, participa de la desviación de la metáfora cuando ésta literaliza su indeterminación referencial transformándola en una unidad específica del significado. La experiencia directa de su libertad es anterior a todo concepto. La crítica viene a ser así la expresión de una experiencia soberana de interpretación: una experiencia del mundo exclusivamente poética, puesto que es simultánea e indisociable de esta expresión. Lejos de ser un simple medio de transmisión, la crítica aparecería así como el lugar de una relación específica entre el poeta y la escritura.

Poesía y crítica son dos órdenes de creación que revelan el nuevo texto que vendrá. La crítica no sólo aparece aquí como poética en sí misma, sino, que, en ciertas ocasiones, esta *poiesis crítica* se torna más rica que el objeto que se supone le dio origen. De condicionada, aunque no se advierta aquí en todo su esplendor, la crítica pasa a ser condicionante, o cuando menos autónoma. Supera a

su objeto, va más allá de él; se convierte en otra cosa verdaderamente imprescindible. La crítica es un acto de entendimiento que nunca puede ser observado, prescrito o verificado con anticipación. Un texto literario no es un acontecimiento fenoménico al que se pueda otorgar forma alguna de existencia positiva, ya sea en calidad de hecho natural o bien como un acto mental. El texto literario no conduce a ningún tipo de percepción, intuición o conocimiento trascendental, sino que simplemente solicita un entendimiento que ha de ser siempre inmanente, puesto que plantea en sus propios términos el problema de su inteligibilidad. Este campo de la inmanencia forma necesariamente parte de todo discurso crítico. La crítica es una metáfora del acto de lectura y el acto de lectura es inagotable.



No existen análisis poéticos correctos, sino como señala Harold Bloom, sólo malas interpretaciones o interpretaciones erróneas (*La Angustia de las Influencias*). Mi visión metacrítica se orienta, precisamente, en esta dirección, siendo consciente, no obstante, de la imposibilidad de mi meta. La plenitud del entendimiento de la crítica es inalcanzable aún en el propio texto literario, puesto que, de existir dicha plenitud, la lectura (crítica) resultaría innecesaria. El problema radica en que el entendimiento, según Paul de Man

(*Visión y Ceguera*), no puede ser consciente de su propia ceguera (lo que no sabe o lo que sabe en la modalidad del error), y, sobre todo, en que la “plenitud”, más o menos ciega, más o menos consciente, está desfigurada por la figura. La crítica no puede postularse como la gramática o la lógica del texto literario, según han pretendido hacer, entre otras escuelas, la semiología estructuralista, la poética francesa y la crítica multiculturalista norteamericana, simplemente porque la “naturaleza” del objeto poético subvierte esta lógica. De ahí que me interesa analizar el problema epistemológico de la crítica a partir de la relación del poema y su especificidad, en tanto que consecuencia del sentido o sinsentido del mismo, para anticipar, así, el por qué la crítica no puede optar por reducir el texto a una lógica plenamente cognoscitiva.

La relación puede verse ventajosamente a partir de una conclusión a que, por caminos no siempre distintos, ha llegado, a su vez, Mijail Bajtin (*Estética de la Creación Verbal*). El texto literario no es cognoscible, o, mejor dicho, sólo se puede conocer mediante la mala interpretación que dicho texto anticipa. Pero de Man lleva la conclusión por otro camino. En lugar de seguir el principio y el vocabulario de la imaginación dialógica, insiste en la continuidad temporal (el antes y después) que existe entre el poema y la crítica. El poema y la crítica constituyen una temporalidad estructuralmente continua, inseparable, a la vez que no coincidente. La paradoja radica en la naturaleza hermenéutica intencional del objeto textual.

En efecto, es la intencionalidad hermenéutica lo que constituye la estructura cognoscitiva

de la pareja texto-crítica del conocimiento de la forma natural: ésta se conoce extrínsecamente; no es inmanente a su conocimiento; aquella, en cambio, implica el entendimiento desde adentro, desde el texto mismo, y así, la lectura no puede sino repetirlo en el tiempo. La repetición es, por tanto, inevitable, como lo es también su no coincidencia. La lectura no coincide con el texto, pues la misma abre el círculo de la repetición al horizonte de las diferencias. El texto afirma el exterior, marca el límite de esa operación especulativa, deconstruye y reduce a efectos todos los predicados mediante los cuales se apodera la especulación exterior. Si no hay nada fuera del texto, eso implica que sus valores específicos transfiguran el poema como crítica de sí mismo.

De conformidad con Heidegger (*Arte y Poesía*), podría decirse que el poema y la crítica no son sino dos caras de la misma moneda: el texto anticipa (es la presencia de) su propio conocimiento; la crítica, por su parte, revela el conocimiento en el texto analizado. Desde el punto de vista lógico, el círculo hermenéutico es, por definición, un “círculo vicioso”, pero este “círculo vicioso” resulta inevitable desde el punto de vista epistemológico. La solución no consiste entonces en buscarle una salida al círculo, sino, en entrar en él de la manera correcta, que es precisamente lo que Heidegger propone. El círculo, dice, “es la expresión de la presencia existencial del ser (*Dasein*) mismo... En él se esconde la posibilidad concreta de la forma más primordial del conocimiento” (89).

Remitiendo a la postura que el propio Heidegger asume y contradice como exé-

geta de Holderlin, de Man hace el siguiente replanteamiento metacrítico: el comentario ideal, que propone el filósofo exégeta, resultaría superfluo y, sobre todo, tendría que abolir la continuidad temporal que caracteriza el proceso hermenéutico. De Man corrige así el círculo heideggeriano, abriéndolo en espiral, al revelar la estructura temporal no coincidente de la pareja texto-crítica, que no sólo introduce la diferencia en la repetición, sino que mina además todo intento de totalización. La visión es inseparable de la ceguera, tiene la virtud de cegar sobre todo cuando no hay conciencia del lenguaje, pero también, cuando lo hay. La autorreflexión no puede reflejar lo que está fuera de su alcance, pues ésta marca el límite de la comprensión. Ni la dimensión semántica ni la sensorial, señala de Man, coincide con la forma cerrada que postula el crítico literario cuando la obra analizada responde a sus preguntas. El diálogo entre el crítico y el poema es interminable, precisamente porque el poema no clausura, porque el lector se encuentra implicado en un proceso interpretativo que es histórico y que, por tanto, imposibilita la totalización. Y, sobre todo, porque la lectura sólo sabe distinguirse del texto que lee, proponiendo criterios que no preceden a, sino que resultan de, la lectura. La crítica literaria se constituye así como una actividad negativa, que aniquila el objeto con el que no coincide ni se identifica.

De acuerdo al análisis de Hans-Georg Gadamer, esta situación genera un estado de simultaneidad continua e intemporal del ser estético (*Verdad y Método*). Sin embargo, mi propósito no es otro que pensar la intemporalidad y la temporalidad, ya que

la primera está esencialmente vinculada a la segunda. En principio, la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y la oposición a ésta. Ambas influyen en la posibilidad de la dialéctica misma del poema y la crítica. Con ello se reproducen panorámicamente las aporías de la conciencia estética que ya hemos expuesto en párrafos anteriores. Pues lo que tiene que lograr cualquier comprensión del tiempo es precisamente la continuidad, aunque se trate de la temporalidad de la obra literaria. En esto asoma la venganza del malentendido con que tropezó Heidegger. En vez de retener el sentido metodológico de la analítica existencial del estar ahí, esta temporalidad existencial e histórica del estar ahí --determinado por la preocupación, el curso hacia la muerte, esto es, la finitud radical-- se trata como una posibilidad entre otras para la comprensión de la existencia a partir del texto; se olvida con ello que lo que aquí se descubre como temporalidad es el modo de ser de la comprensión misma.

Según Derrida (*La disseminación*), un texto no es un texto más que si se esconde a la primera mirada. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción. A riesgo siempre y por esencia de perderse así definitivamente, ¿quién sabrá nunca de tal desaparición? A través del lector el ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su significación. El tejido que envuelve al tejido. Siglos para deshacer el propio tejido, reconstituyéndolo así como un organismo; regenerando inde-

finidamente su propio tejido tras las huellas cortantes, la decisión de cada lectura; reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego sin vigilar a la vez todos sus hilos, engañándose a sí al querer analizar el texto sin leerlo, sin arriesgarse a añadir a él un ámbito de visiones nuevas, única posibilidad de entrar en el juego inmanente de la crítica. Si hay una relación indisoluble entre ficción y crítica, como fácilmente se piensa hoy en día, si la crítica es la ficción misma, esa unidad no designa ni la “confusión indiferenciada” ni la identidad de toda quietud. El suplemento de la crítica debe ser rigurosamente prescrito, pero como dice el propio Derrida, por la necesidad de un juego, signo al que hay que otorgar el sistema de todos sus poderes. Actualmente, estos poderes van más allá del ejercicio crítico, en la medida en que la crítica literaria está atrapada en un movimiento que la empuja hacia el orden y hacia un conformismo absurdo, cuyo exceso crea una desorganización aún mayor que el exceso inverso del desorden.

La propuesta analítica resultante de estas observaciones consiste en que el poema debe entenderse aquí como un proceso abierto de interpretación irónica, donde la imaginación genera efectos excesivos, paródicos y paroxísticos del vacío y de insignificancia. Esto significa que el poema no se contempla simplemente desde la perspectiva de la gramática y la lingüística, es decir, como producto final al que apunta el análisis de su producción con el propósito de aclarar el mecanismo en cuya virtud funciona el lenguaje como tal, prescindiendo de todos los contenidos que transmite. Desde esta

perspectiva –que es la perspectiva de cada lector– el poema es un mero producto inacabado, una fase en el proceso de comprensión que encierra sin duda como tal un cierto ludismo abstracto: el aislamiento y la fijación de esta misma fase. Pero la abstracción va en la dirección inversa a la que contempla el crítico. Este no pretende llegar a la comprensión del tema expuesto en el poema como texto, aclarar el funcionamiento del lenguaje al margen de lo que pueda decir el texto, sino, producir la autoconciencia del poema. El poema en tanto que conciencia de sí mismo e imagen de la crítica ya no puede producir la ficción de lo real, ya que la crítica misma es su propia ficción.

